
Il privato è politico ? Vita privata e vita pubblica degli attori politici e religiosi nel cinema italiano degli anni 2000

Graziano Tassi



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/436>

DOI: 10.4000/transalpina.436

ISSN: 2534-5184

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 octobre 2016

Paginazione: 47-58

ISBN: 978-2-84133-839-9

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Graziano Tassi, « Il privato è politico ? Vita privata e vita pubblica degli attori politici e religiosi nel cinema italiano degli anni 2000 », *Transalpina* [Online], 19 | 2016, online dal 19 décembre 2019, consultato il 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/436> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.436>

Transalpina. Études italiennes

IL PRIVATO È POLITICO ? VITA PRIVATA E VITA PUBBLICA DEGLI ATTORI POLITICI E RELIGIOSI NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI 2000

Riassunto: Il saggio intende indagare la relazione/opposizione che esiste tra la sfera pubblica e la sfera privata in alcuni personaggi a carattere politico o religioso presenti nel cinema italiano degli anni 2000. Si sono scelti tre film esemplari: *Il divo* (2008) di Paolo Sorrentino, *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio e *Habemus Papam* (2011) di Nanni Moretti. In questi tre esempi, la rappresentazione della sfera privata di Giulio Andreotti, di un gruppo di terroristi delle Brigate Rosse e di un pontefice che rifiuta la propria investitura si configura come un tentativo di andare al di là della cronaca giornalistica, del puro atteggiamento documentaristico di carattere « oggettivo », della ricerca universitaria. I tre registi sembrano piuttosto interessati a vedere, rappresentare, mettere in scena ma anche comprendere quello che si nasconde dietro la maschera del potere e dietro una qualsiasi attività politica o di carattere pubblico. Un tentativo di scandagliare i meccanismi e le dinamiche universali del potere, declinati e percepiti nel contesto storico contemporaneo.

Résumé: Cet essai se propose d'interroger la relation / opposition qui existe entre la sphère publique et la sphère privée dans certains personnages cinématographiques à caractère politique ou religieux présents dans le cinéma italien des années 2000. Nous avons choisi trois films exemplaires: *Il divo* (2008) de Paolo Sorrentino, *Buongiorno, notte* (2003) de Marco Bellocchio et *Habemus Papam* (2011) de Nanni Moretti. Dans ces trois exemples, la représentation de la sphère privée de Giulio Andreotti, d'un groupe de terroristes des Brigades rouges et d'un pape qui refuse son investiture se configure comme une tentative d'aller au-delà de la chronique journalistique, du simple documentaire, de la recherche universitaire. Les trois réalisateurs semblent plutôt intéressés à voir, représenter, mettre en scène et comprendre ce qui se cache derrière le masque du pouvoir et derrière toute activité politique. Une tentative également d'analyser les mécanismes et les dynamiques universels du pouvoir, déclinés et perçus dans le contexte historique contemporain.

Introduzione

La dicotomia pubblico / privato, talvolta l'opposizione più o meno marcata tra queste due dimensioni dell'agire umano¹, figura senza dubbio tra le caratteristiche, se non addirittura le matrici che stanno alla base del cinema politico o impegnato non soltanto italiano². Questa dicotomia, a mio avviso, può essere declinata in almeno due modi. Da una parte, in certe opere cinematografiche impegnate o di carattere politico, possiamo ritrovare la relazione / opposizione tra la vita privata del regista, la sua autobiografia, la sua soggettività e il contesto sociale, politico, « oggettivo » che è al centro della sua opera. È il caso emblematico, per esempio, di Nanni Moretti, poiché nella quasi totalità dei suoi film la soggettività del regista e le sue vicende personali sono profondamente intrecciate con la situazione politica e i problemi di società dell'Italia contemporanea³. È il caso ugualmente di Marco Bellocchio, anche se forse in maniera meno eclatante. In effetti, Bellocchio fa entrare nel suo cinema luoghi, esperienze e visi che appartengono alla sua via privata pur non mettendosi mai in scena apertamente⁴.

La seconda declinazione della dicotomia pubblico / privato è ravvisabile invece, ad un altro livello della rappresentazione filmica, in tutti quei personaggi cinematografici (realmente esistiti, fittizi o parzialmente fittizi) che ricoprono o svolgono un ruolo pubblico / politico, siano essi uomini politici, terroristi o rappresentanti del clero.

In questo saggio, abborderò la dicotomia pubblico / privato seguendo questa seconda prospettiva di analisi, analizzando in particolare tre film: *Il divo* (2008) di Paolo Sorrentino che mette in scena la vita spettacolare di Giulio Andreotti, *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio che ha come argomento il sequestro di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse, e *Habemus Papam* (2011) di Nanni Moretti che dà vita al personaggio di un pontefice fittizio che rifiuta clamorosamente la propria investitura.

Ci troviamo quindi di fronte a tre film, a tre poetiche cinematografiche molto diverse tra loro ma che nella rappresentazione del politico si attardano

1. A proposito della dicotomia pubblico / privato si veda T. Paquot, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2009, e D. Pacelli, M.C. Marchetti, *Tempo, spazio e società: la ridefinizione dell'esperienza collettiva*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 131-138.

2. Per quanto riguarda il cinema americano, per esempio, si veda J.E. Combs, *American political movies: an annotated filmography of feature films*, New York, Garland, 1990.

3. In particolare, si vedano a questo proposito *Caro diario* (1993) e *Aprile* (1998), nei quali Nanni Moretti abbandona il suo alter ego storico Michele Apicella e interpreta direttamente se stesso alle prese con le proprie vicende private (la nascita del figlio in *Aprile*) e le vicende politiche italiane (l'elezione di Silvio Berlusconi sempre in *Aprile*).

4. Per questo aspetto dell'opera di Marco Bellocchio, si veda C.J. Brook, *Marco Bellocchio: the cinematic in the political sphere*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 3-28.

a lungo sulla sfera privata dei protagonisti. È lecito chidersene la ragione. Perché Paolo Sorrentino immagina e mostra Giulio Andreotti in privato, nel suo appartamento con sua moglie, o passeggiando di notte per Roma? Perché Marco Bellocchio ci mostra dei terroristi appartenenti alle Brigate Rosse mentre mangiano un piatto di minestra o guardano Raffaella Carrà in televisione? O ancora, perché Nanni Moretti mette in scena un pontefice, appena eletto, in preda al panico, che cerca di nascondersi, addirittura di perdersi per le strade affollate di una Roma anonima?

In queste pagine, cercherò di dare qualche elemento di risposta a tutte queste interrogazioni, analizzando tre modi di percorrere le strade di Roma, tre «passeggiate» che hanno come protagonisti tre profili diversi di personaggi pubblici.

La maschera del potere

La prima passeggiata in questione è tratta dal film *Il divo* (2008) di Paolo Sorrentino. Si tratta della celebre camminata notturna⁵ (anche se in realtà avviene di prima mattina) di Giulio Andreotti⁶, accompagnato dai membri della propria scorta personale. Questa breve sequenza, a mio avviso, contiene, da una parte, i due temi principali del film, i quali sono, secondo le dichiarazioni dello stesso Sorrentino⁷, la solitudine dell'uomo di potere e il mistero del potere, incarnato, nella fattispecie, da una maschera neoespressionista, creata sul volto di uno strepitoso Toni Servillo, a metà strada tra Nosferatu⁸ e il vero Giulio Andreotti. D'altra parte, la sequenza è emblematica del procedimento stilistico che utilizza Sorrentino per abordare la vita spettacolare ed enigmatica di Giulio Andreotti. Sarebbe a dire che l'occhio della cinepresa, all'inizio della passeggiata notturna di Andreotti, sembra scoprire, sorprendere quasi per caso l'uomo politico. Si avvicina alla sua persona molto lentamente. Il regista, alternando le inquadrature di Andreotti e della sua scorta, passa inizialmente da un campo lungo ad

-
5. La passeggiata notturna, o meglio di prima mattina, di Giulio Andreotti, si situa proprio all'inizio del film, dopo che l'uomo politico si è svegliato, ha preso due aspirine, ha fatto un po' di bicicletta d'appartamento, ha guardato intensamente una parete del suo salotto ricoperta di diplomi ed è uscito scivolando come un vampiro.
 6. Sulla biografia di Giulio Andreotti si veda M. Franco, *Andreotti: la vita di un uomo politico, la storia di un'epoca*, Milano, Mondadori, 2008 e, più recentemente, M. Gambino, *Andreotti il papa nero: antibiografia del divo Giulio*, San Cesario di Lecce, Manni, 2013.
 7. Si vedano a questo proposito le due interviste a Paolo Sorrentino contenute nelle «special features» del DVD (n° 4) di *Il divo* appartenente alla *The Paolo Sorrentino collection*, London, Artificial Eye, 2011.
 8. Nosferatu è il vampiro protagonista del film espressionista tedesco *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) (1922) di Friedrich Wilhelm Murnau.

un campo medio. In seguito, dal campo medio si arriva a una figura intera dell'uomo politico di spalle e, infine, a un primo piano sulla maschera impenetrabile di Giulio Andreotti. E poi, movimento inverso, dal primo piano ritorniamo a un campo lungo su una piazza perfettamente geometrica di Roma. Si ha quasi l'impressione che la cinepresa, avvicinandosi così lentamente, sia sul punto di cogliere finalmente cosa si nasconde dietro la maschera del potere, di comprendere il « mistero » Andreotti.

Non è così. La cinepresa si allontana senza che lo spettatore sappia cosa pensa veramente Giulio Andreotti quando, leggendo sopra un muro un graffito recitante « Stragi e complotti portano la firma di Craxi e Andreotti », l'uomo politico si arresta per qualche istante e guarda la scritta senza lasciare trasparire alcuna emozione.

Come fa del resto durante tutta la durata del film. Nella sua vita pubblica come nella sua vita privata. Nel film, il personaggio di Giulio Andreotti si esprime soprattutto attraverso degli aforismi, delle massime morali, delle formule di saggezza intemporali di chiaro stampo machiavelliano⁹, senza tuttavia svelare i suoi veri sentimenti, le ragioni del suo attaccamento quasi mostruoso al potere. Nel film, Paolo Sorrentino mostra Giulio Andreotti scivolare negli scenari magnifici e maestosi dei palazzi del potere, ma anche percorrere forsennatamente lo spazio privato, buio, quasi claustrofobico del suo appartamento. In questi due spazi apparentemente in opposizione,

9. Si veda, a questo proposito, la sequenza della confessione alla moglie (e di conseguenza anche allo spettatore) di Giulio Andreotti, nella quale l'uomo politico dichiara: « Livia, sono gli occhi tuoi pieni che mi hanno folgorato un pomeriggio andato al cimitero del Verano. Si passeggiava e io scelsi quel luogo singolare per chiederti in sposa, ti ricordi? Sì, lo so, ti ricordi. Gli occhi tuoi pieni e puliti e incantati non sapevano, non sanno e non sapranno, non hanno idea, non hanno idea delle malefatte che il potere deve commettere per assicurare il benessere e lo sviluppo del paese. Per troppi anni il potere sono stato io. La mostruosa, inconfessabile contraddizione: perpetuare il male per garantire il bene. La contraddizione mostruosa che fa di me un uomo cinico e indecifrabile anche per te, gli occhi tuoi pieni e puliti e incantati non sanno la responsabilità. La responsabilità diretta o indiretta per tutte le stragi avvenute in Italia dal 1969 al 1984 e che hanno avuto per la precisione 236 morti e 817 feriti. A tutti i familiari delle vittime io dico: sì, confesso, confesso che è stato anche per mia colpa, per mia colpa, per mia grandissima colpa. Questo dico anche se non serve. Lo stragismo per destabilizzare il paese, provocare terrore per isolare le parti politiche estreme e rafforzare i partiti di centro come la Democrazia Cristiana l'hanno definita: strategia della tensione. Sarebbe più corretto dire: strategia della sopravvivenza. Roberto, Michele, Giorgio, Carlo Alberto, Giovanni, Mino, il caro Aldo, per vocazione o per necessità, ma tutti irriducibili amanti della verità, tutte bombe pronte ad esplodere che sono state disinnescate col silenzio finale. Tutti a pensare che la verità sia una cosa giusta e invece è la fine del mondo e noi non possiamo consentire la fine del mondo in nome di una cosa giusta. Abbiamo un mandato noi, un mandato divino. Bisogna amare così tanto Dio per capire quanto sia necessario il male per avere il bene. Questo Dio lo sa e lo so anch'io ».

il comportamento, l'atteggiamento indecifrabile dell'uomo politico è lo stesso. Una maschera inespressiva e assolutamente impenetrabile.

Persino i personaggi femminili come sua moglie e la sua segretaria personale che, nell'economia strutturale dell'opera, dovrebbero aiutare lo spettatore ad entrare nella vita privata dell'uomo politico sono, da questo punto di vista, totalmente inefficaci. In effetti, la moglie e la segretaria personale sembrano conoscere perfettamente l'uomo Andreotti, i suoi pensieri più intimi, il significato dei suoi gesti, i suoi problemi di salute, le sue abitudini. Tuttavia, alla fine del film, lo spettatore, a mio avviso, si trova in realtà davanti ad un doppio mistero. In altri termini, al mistero dell'uomo politico che riesce a restare al potere ininterrottamente per una quarantina d'anni (anni del resto difficili, instabili, difficilmente navigabili), nonostante le accuse, l'atteggiamento ostile di alcuni media e dell'opinione pubblica, i tradimenti e i complotti, a questo primo mistero si aggiunge il mistero della sua vita privata, delle sue profonde ed intime motivazioni, della sua volontà o necessità di trovarsi sempre in contatto continuo con il potere e la vita politica. In effetti, Giulio Andreotti, contrariamente a Silvio Berlusconi per esempio, a quanto pare non era nullamente interessato o attirato dalla prospettiva di sedurre un numero infinito di donne, di accumulare una ricchezza stratosferica o di creare un potente impero mediatico-immobiliare e di proteggere in seguito questo impero entrando in politica.

Si ha quindi l'impressione che Paolo Sorrentino nel suo film, come del resto abbiamo visto nella sequenza della « passeggiata », cerchi con la sua cinepresa di penetrare il mistero, di avvicinarsi il più possibile alla vera natura dell'uomo politico e del potere, ma che, in ultima analisi, le cose sono forse troppo complicate o, semplicemente, per loro intima natura impenetrabili. Ne consegue che la sola possibilità lasciata al regista nel suo esercizio di comprensione e di rielaborazione estetica è quella giustamente di mettere in scena un mistero nel quale la rappresentazione della sfera privata non aiuta a comprendere l'enigma della sfera pubblica. Anzi, la rappresentazione della sfera privata aggiunge un ulteriore mistero al già spesso enigma della figura pubblica. Nel film di Sorrentino, la maschera del potere è quindi un soggetto / oggetto che rifugge da un qualsiasi tentativo di spiegazione e, ancor meno, di comprensione.

L'umanità ritrovata

La seconda passeggiata oggetto del presente saggio è tratta dal film *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio. L'ombra vampiresca di Giulio Andreotti incombe su questo film che alla sua uscita ha suscitato delle reazioni discordanti. Non è la prima volta che Marco Bellocchio si

occupa di terrorismo. Ci si era già avvicinato nel 1986 con il film *Diavolo in corpo*, ispirato molto liberamente al romanzo francese *Le diable au corps* di Raymond Radiguet, pubblicato nel 1923¹⁰.

Se, nel caso di Paolo Sorrentino, la passeggiata era un'occasione mancata per il regista e per lo spettatore di entrare nell'intimità di un uomo politico realmente esistito, nel film di Marco Bellocchio, la passeggiata finale di Aldo Moro si configura come un'alternativa possibile ai fatti realmente accaduti in quel tristemente celebre 9 maggio 1978. Gli spettatori del film sanno che Aldo Moro quel giorno è stato ucciso dalle Brigate Rosse. Marco Bellocchio inserisce, appena prima della sequenza finale del film costituita da delle immagini d'archivio del funerale dell'esponente della Democrazia Cristiana, una passeggiata mattutina di un Aldo Moro che cammina fiducioso e determinato per le strade di Roma. Lo vediamo uscire dall'appartamento, nel quale è rimasto prigioniero per quasi due mesi, mentre i terroristi, i suoi carcerieri, stanno dormendo.

Qual è lo statuto narrativo di questa sequenza? Su quale piano della diegesi si situa? Si tratta di un sogno di Chiara, la sola presenza femminile all'interno del gruppo terrorista? È una visione soggettiva del regista? A mio avviso, le due ipotesi sono entrambe accettabili. Si tratta, molto probabilmente, del sogno finale di Chiara, di cui vediamo durante il film altri sogni e che si presenta come il solo personaggio all'interno del commando terrorista in grado ancora di sognare. E si tratta anche verosimilmente di una visione soggettiva del regista nella quale Marco Bellocchio ci rivela forse il messaggio centrale, se di messaggio si può parlare: il sogno, la visione di un'umanità ritrovata, un'umanità che la storia tragica degli anni di piombo e un'ideologia vissuta ciecamente avevano cancellato.

In altri termini, quello che interessa Marco Bellocchio, in questo film, non è tanto la fedele ricostruzione storica (seppur presente) di un momento, di un avvenimento realmente accaduto, cruciale per la storia dell'Italia repubblicana. Si tratta piuttosto di sollevare una questione, d'interrogarsi, di riflettere e di far riflettere lo spettatore sull'azione politica, sul dogmatismo, sul carattere distruttore che può assumere l'ideologia quando è vissuta in modo cieco, quando è avulsa tragicamente dalla realtà.

Per raggiungere questo risultato, Marco Bellocchio da una parte mette in scena un avvenimento reale: il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse. Si ispira al libro della brigatista Anna Laura Braghetti la quale, oltre ad essere l'intestataria dell'appartamento di Via Montalcini dove è stato imprigionato e ucciso Aldo Moro, ha partecipato

10. Per un'analisi de *Il diavolo in corpo* si veda F. Natalini, «Diavolo in corpo», in *Marco Bellocchio: il cinema e i film*, A. Aprà (dir.), Venezia, Marsilio, 2005, p. 185-189.

al sequestro e all'esecuzione dell'uomo politico democristiano¹¹. Il regista utilizza anche in modo abbastanza insistente dei documenti video d'archivio, estratti di telegiornali e di programmi televisivi. Marco Bellocchio inserisce quindi la vicenda del suo film in un contesto storico reale e meticolosamente ricostituito anche per quanto riguarda l'abbigliamento dei protagonisti e l'arredamento dell'appartamento.

D'altra parte, il regista cambia il nome dei terroristi e li mostra essenzialmente nel corso abbastanza ripetitivo e quasi rituale della loro vita quotidiana. I quattro terroristi sono rinchiusi nel loro appartamento, vero e proprio «huis clos» di sartriana memoria. Questo appartamento diventa una prigione per Aldo Moro ma anche per i membri delle Brigate Rosse.

La scelta di attardarsi a lungo sulla vita quotidiana dei terroristi, di mostrarli mentre guardano Raffaella Carrà ballare in televisione o mentre guardano un programma di fine anno con Enrico Montesano o ancora mentre consumano in silenzio, quasi come in un'ultima Cena di segno opposto, un piatto di minestra, permette al regista di privare i terroristi di una qualsiasi statura eroica. I membri delle Brigate Rosse appaiono così come degli uomini assolutamente ordinari ma completamente sconnessi dal mondo esterno, incapaci di decifrare chiaramente e con cognizione di causa la realtà politica della loro epoca e, soprattutto, interamente accecati da un'ideologia tanto dogmatica quanto una qualsiasi altra religione. Un'ideologia che in nome della rivoluzione, della dittatura del proletariato, degli ideali del comunismo, della lotta armata, nega di fatto il contatto umano, il corpo, la sessualità, la tenerezza, la condivisione, la comunicazione e l'empatia. Nel film di Bellocchio, l'ideologia delle Brigate Rosse è votata alla morte e alla distruzione, alla negazione della specificità umana.

La scelta di mostrare i brigatisti nell'ambito della loro sfera privata permette inoltre al regista di concentrarsi principalmente sul personaggio di Chiara, il cui nome, ovviamente, non è stato scelto per caso da Marco Bellocchio. Chiara è la sola donna a far parte del commando brigatista ed è il solo personaggio che, nel corso del film, conosce un'evoluzione psicologica. In effetti, la ragazza passa dall'euforia iniziale, espressa intensamente quando sola nell'appartamento viene a sapere, grazie alla televisione, che Aldo Moro è stato rapito, a una perplessità sempre maggiore, che sfocia in una presa di distanza critica nei confronti dell'operato dei suoi compagni.

11. A.L. Braghetti e P. Tavella, *Il prigioniero*, Milano, Mondadori, 1998. Marco Bellocchio, per la stesura della sceneggiatura, utilizza anche delle informazioni tratte da S. Flamigni, *La tela del ragno: il delitto Moro*, Roma, Edizioni Associate, 1988, e da A. Moro, *Il mio sangue ricadrà su di loro: gli scritti di Aldo Moro prigioniero delle BR*, Milano, Kaos, 1997.

Chiara, la quale si oppone all'oscurità reale dell'appartamento nel quale è confinata con gli altri brigatisti e Aldo Moro, e all'oscurità metaforica dell'accecaimento ideologico, è il solo personaggio che sembra provare la necessità di un contatto fisico¹², e il solo personaggio a testimoniare un'evidente empatia nei confronti di Aldo Moro. È quindi lei che sogna, molto probabilmente, Aldo Moro mentre cammina liberamente per le strade di Roma. La passeggiata di Aldo Moro si configura di conseguenza come il sogno di un'individualità in grado di sfuggire alla prigione oscura dell'ideologia e che ha ritrovato e riscoperto nella sua profonda intimità il senso dell'umano, della solidarietà e della condivisione che l'accecaimento ideologico nega ed esclude tragicamente.

Mamma, aiuto !!!

La terza passeggiata di cui mi occuperò nelle righe seguenti ricorda molto da vicino la passeggiata notturna di Giulio Andreotti nel film *Il divo* di Paolo Sorrentino anche se siamo in presenza di sostanziali differenze.

La passeggiata è tratta dal film *Habemus Papam* (2011) di Nanni Moretti. In quest'opera, ci troviamo di fronte a un pontefice, appena eletto, in modo del tutto inaspettato, che non si sente in grado, contrariamente al Giulio Andreotti di Paolo Sorrentino, di incarnare la maschera del potere, di svolgere il ruolo di guida spirituale e politica della chiesa cattolica. Davanti al suo ostinato rifiuto di prendere la parola davanti ai fedeli per salutarli e cominciare così il suo pontificato, il cardinale Melville è costretto dal collegio cardinalizio e dal portavoce polacco della Santa Sede a incontrare, all'interno del Vaticano, il celebre psicanalista Brezzi interpretato dallo stesso Nanni Moretti. Tuttavia, Brezzi non riesce ad andare oltre ad una generica diagnosi di depressione e di senso di impotenza. Consiglia allora al collegio cardinalizio di sottoporre il cardinale Melville a delle sedute con un'altra psicanalista, la sua ex-moglie, senza però che quest'ultima venga a conoscenza della vera identità del paziente. Nel frattempo, per ragioni di sicurezza e per evitare delle fughe di notizie pregiudizievoli, lo psicanalista Brezzi si ritrova confinato nel mondo chiuso del Vaticano senza la possibilità di aver alcun contatto con il mondo esterno fino a che il problema psicologico del cardinale Melville non venga risolto.

12. Si veda, a questo proposito, la sequenza nella quale i brigatisti si danno il cambio per sorvegliare Aldo Moro. Chiara condivide il letto matrimoniale con il suo fidanzato e poi con un altro membro della Brigate Rosse. Non c'è nessuno spazio per l'intimità, al punto che i personaggi dormono persino vestiti, senza infilarsi sotto le coperte.

La passeggiata oggetto della nostra analisi comincia quando il cardinale Melville esce dalla sua prima seduta con l'ex-moglie dello psicanalista Brezzi. La seduta non sembra che si sia svolta secondo le aspettative. Il cardinale appare ancora più perplesso e confuso e sente il bisogno di camminare un poco. Sicuramente, la necessità di ritrovarsi, di riflettere, di fare il punto della situazione, di calmarsi.

Tuttavia la passeggiata, che comincia come la passeggiata di Giulio Andreotti ne *Il divo*, con gli uomini della scorta che seguono da vicino il cardinale, si trasforma in un'inaspettata fuga. In effetti, il cardinale Melville, approfittando del passaggio di un TIR, scompare dalla vista della sua scorta, gettando il portavoce del Vaticano nel panico.

La passeggiata / fuga del cardinale Melville riveste un'importanza fondamentale nell'economia strutturale dell'opera. In effetti, essa scatena tutta una serie di opposizioni. Innanzitutto, segna l'inizio della seconda parte del film poiché il lungometraggio è chiaramente diviso in due parti. Una prima parte interamente concentrata e focalizzata sul mondo chiuso del Vaticano, sull'elezione problematica del pontefice, sui timori e sul comportamento infantile dei cardinali, sulla crisi psicologica di Melville e sul primo tentativo di risolvere la crisi chiamando il miglior psicanalista di Roma, Brezzi. Nella seconda parte del film, il mondo chiuso del Vaticano, che si presenta quasi come uno spazio autosufficiente, avulso dal resto del mondo, entra in relazione e si oppone fortemente agli spazi aperti e quotidiani della Roma anonima, la città della gente comune. Questi due spazi interrelati, il Vaticano e la città di Roma, nella seconda parte del film diventano il teatro impietoso e quasi surreale di una doppia regressione.

Da una parte abbiamo la regressione del cardinale Melville, la quale comincia già nella prima parte nel film, all'interno della Santa Sede, e si esprime attraverso una serie di urli, di collere improvvise, atteggiamenti ridicolmente infantili e grida d'aiuto notturne come: «Mamma, aiuto!». Questa regressione continua anche dopo la fuga. Melville, esitante, tremante, ancora più confuso e sperduto di quanto non fosse nel mondo chiuso del Vaticano, sembra voler ritrovare la sua giovinezza, o meglio la vita che ad un certo punto della sua esistenza avrebbe potuto avere ma che non ha avuto: la vita d'attore. Questo percorso controcorrente, alla ricerca di una possibilità ormai perduta, è incoraggiato dall'incontro con una compagnia teatrale che sta montando *Il gabbiano* di Anton Čechov, di cui Melville conosce le battute a memoria. La fuga nello spazio si prosegue quindi nel tempo, anche se già con un sapore di scacco e di fallimento quasi assicurato. In effetti, prima o poi il cardinale deve far fronte alla realtà delle cose, alle sue responsabilità, alla necessità di operare una scelta definitiva.

In parallelo colla regressione del cardinale Melville, perduto per le strade di una Roma anonima, abbiamo la regressione collettiva dei cardinali, confinati, imprigionati nel Vaticano e privati della loro guida spirituale, ma sotto l'influenza «laica» dello psicanalista Brezzi. È grazie alla sua presenza, di norma esterna, estranea al Vaticano, che lo spettatore scopre dei cardinali che dietro l'ufficialità e la solennità dei loro abiti talari nascondono nevrosi, angosce, invidie e comportamenti decisamente infantili e infantilizzanti.

Per quali ragioni Nanni Moretti si attarda così a lungo sulla sfera privata dei cardinali rinchiusi nel Vaticano e di Melville, mostrato essenzialmente come un povero vecchietto smemorato perso per le strade di Roma? Per due ragioni, a mio avviso. Innanzitutto, il regista sembra suggerire che esiste ormai un'enorme sfasatura tra la maschera del potere e la persona che deve incarnarla. Se nel caso di Giulio Andreotti l'uomo si identificava interamente con la maschera al punto che la maschera arrivava a cancellare completamente l'uomo che gli stava dietro, nel caso di Melville l'uomo non ha neanche più la possibilità di fingere di identificarsi con la maschera¹³. Senso di insufficienza, d'impotenza, di paura nei confronti di una realtà politica e sociale che appare da una parte, sempre più complicata e regolata da poteri largamente diffusi ma sempre più invisibili, e, d'altra parte, sempre più vuota, fatta semplicemente di strategie comunicative più o meno riuscite, basate sull'apparenza e sul sostegno e la compiacenza dei mass-media. Questo discorso non vale solo per Melville, ma riguarda l'insieme dei cardinali che appaiono nel corso del film. Si ha quasi una generale impressione di disagio, la sensazione che nessuno sia al proprio posto e che nessuno voglia in realtà restarci.

La seconda ragione sembra risiedere nel fatto che Nanni Moretti abbia voluto rappresentare, attraverso la figura esitante e perduta di Melville, se stesso. In altri termini, attraverso la figura di un pontefice in crisi, il regista mette in scena anche la crisi di un intellettuale, di un regista impegnato che si trova sempre più a disagio in una società senza padri¹⁴, senza valori sicuri a cui aggrapparsi, e votata all'edonismo, all'effimero e alla superficialità. La sfera privata di un pontefice che non vuole essere papa si configura quindi come la sfera privata di una qualsiasi personalità pubblica in crisi, che dietro la perfetta facciata ufficiale conosce l'angoscia del dubbio, dell'incertezza e del senso di inadeguatezza.

13. Si veda a questo proposito R. De Gaetano, *Nanni Moretti: lo smarrimento del presente*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2015, p. 213-222.

14. Su questo aspetto dell'opera di Nanni Moretti, si veda P. Spila, «Il principio di autorità e la voglia di fuga: padri e figli», in *Nanni Moretti: lo sguardo morale*, V. Zagarrio (dir.), Venezia, Marsilio, 2012, p. 110-115.

Conclusione

Per concludere, a mio avviso, nei tre film che abbiamo appena tentato di analizzare, anche se in una prospettiva alquanto parziale, i registi, pur basandosi su degli avvenimenti realmente accaduti, o decisamente verosimili e aventi come protagonisti delle personalità o dei personaggi a carattere pubblico, ed utilizzando ampiamente dei documenti storici d'archivio, evitano allo stesso tempo una semplice e meticolosa ricostituzione storica seguendo i dettami della modalità realista¹⁵. L'interesse che portano alla sfera privata, alla soggettività dei personaggi, ad una modalità di rappresentazione decisamente più vicina al postmodernismo, lasciando talvolta chiaramente trasparire la loro propria soggettività artistica, può essere visto giustamente come un tentativo di andare al di là della cronaca giornalistica, del puro atteggiamento documentaristico di carattere «oggettivo», della ricerca universitaria. Un tentativo di vedere e di rappresentare, di mettere in scena ma anche di comprendere quello che si nasconde dietro la maschera del potere e dietro una qualsiasi attività politica o di carattere pubblico. Un tentativo di scandagliare i meccanismi e le dinamiche universali del potere, declinati e percepiti nel contesto storico contemporaneo.

Graziano TASSI

Université Paris Ouest – Nanterre La Défense

15. Sul rapporto tra impegno, realismo e postmodernismo si veda P. Antonello, «Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino», *Italian Studies*, vol. 67, n° 2, July 2012, p. 169-187.